

Kunsten at snuble

Om serendipitet og benspænd

Af Erik Exe Christoffersen

Personligt ledte jeg efter noget helt andet, end det jeg fandt, og det er typisk for grundforskning (Peter Agre, Nobelprismodtager, Information 6. 12. 05).

I once read a silly fairy tale, called *The Three Princes of Serendip*: as their highnesses travelled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right—now do you understand serendipity? (Horace Walpole, 1754, i et brev til Horace Mann).

Min skrivemaskine har mistet
en skråstreg i ø,
Den skriver bestandigt en so,
når jeg mener en sø,
Og skriver jeg, bonden har bøfler
Da står der, har bofler.
Så nu har jeg endelig fundet
et rim på kartofler

(Halfdan Rasmussen: *Noget om tab og gevinst*: i *Tosserier*. Det Schønbergske Forlag 1972)

Følgende er en brainstorm over begrebet *serendipitet*, som betyder opdagelser af noget, man ikke søger efter, ved skarpsindighed, omhyggelighed, tilfældig eller som fejltagelse¹. Brainstorm betyder i videnskab og kunst, at man kaster sig ud i et vist mentalt kaos uden forventning om en endelig løsning. Man tillader en vis slinger i valsen i samarbejde med tilfældet og en given uorden. Der er ingen tvivl om at både tilfældet og fejltagelsen spiller en rolle i dagligdagen. Faktisk har en undersøgelse² for nylig belyst, at når danskerne er verdens lykkeligste folk, skyldes det evnen til at overraskes. Den største lykke viser sig netop ved lykketræffet. Eksempelvis havde det yderst uventede europamesterskab i fodbold i 1992 en stor lykkeskabende effekt, som mange stadig kan mærke i kroppen. Danmark var med ved en tilfældighed, idet borgerkrigen i Jugoslavien betød at landet blev udelukket. Vi overtog pladsen, selvom holdets spillere for længst var taget på ferie, og ankom derfor helt uforberedte. Denne »uforberedthed« synes at indtræde i et paradoksalt forhold til nødvendigheden af forberedelse, træning og metodisk eller teoretisk udvikling som ellers

kendetegner videnskab, sport og kunst. Overraskelsen og den uventede opdagelse, *aha-oplevelsen*, menes at have et større læringsmæssigt potentiale, fordi en uventet tilfredshedsfølelse opstår, idet noget rod pludselig giver mening.³

Serendipitet findes ikke i det danske sprog, men vi kender begreber som lyk-
ketræf, slumptræf, lunefuld skæbne. Der er tale om et velkendt fænomen i kærlig-
hedslivet, som *shopping* og i diverse *events* som eventyrrejser, interaktiv performance
og rollespil, biblioteksbesøg, internetsurfing, overlevelsesture mv., som tillader en
uorden og disorientering, en villet vildfarelse, som forudsætning for overraskende
oplevelser og fund. Det specifikke er, at man ikke »sælger« en garanteret oplevelse
men netop det usikre

Spørgsmålet er om begrebet serendipitet kan være nyttigt som et videnskabeligt
begreb, der understreger »blindhedens« betydning i kunst og videnskab. Serendipitet
er ikke en universel metode eller en »naturlov«, og jeg mener ikke, serendipitet
nødvendigtvis er et træk ved verdens eller hjernens kapacitet. Det centrale er at
pege på nogle regler for eksperimentet og den kompetence, som er forbundet med
subjektets evne til uforudsete handlinger (improvisation) og refleksioner. Hvad er
strategierne og forudsætningerne for serendipitet? Kunst, kunne man hævde, er en
konstruktion af tilfældet⁴, som så at sige træder i »karakter«, stilles til skue som noget
særligt. På trods af eller i kraft af tilfældigheder og uorden skaber kunst et mønster
gennem tilbagevendende strukturer og gentagelsesfigurer, som træder frem af mate-
rialet og danner sin egen uforudsete betydning. Man kunne hævde, at det gælder for
enhver form for kunst, men serendipitet »dyrkes« særligt i den historiske avantgarde
og i barokken, hvor tilfældet er en form for opgør mod det normsatte: *carpe diem*
– grib dagen (tilfældet). Også i den romantiske tænkning, hvor den ophøjede essens
er udenfor den fænomenologisk tilgængelige verden, og hvor desorienteringer spiller
en central rolle som led i søgeprocesserne.

Imidlertid er jeg ikke ude på at fremhæve en bestemt form for kunst frem for en
anden. Serendipitet forsøger jeg at fastholde som en villet konstruktion af uorden
ofte gennem præcise regler. Dette har ikke mindst betydning i det, vi kan kalde
videns- eller informationssamfundet, hvor det givne er vidensophobning, og det
centrale derfor er en kompetence som drejer sig om at skelne mellem og vælge
iagttagelsesmåder. Disse iagttagelsesoperationer spiller en stigende rolle i relation til
kunstnerisk virksomhed både i processen og i værket, ofte i form af et sæt spilleregler
eller obstruktioner. Kunsten i moderniteten er forbundet med kontingensbevidst-
hed om et utal af muligheder, vilkårlighed, ubestændighed og det ikke-absolutte som
et vilkår. Spørgsmålet er, hvordan denne frihed og risiko bliver produktiv gennem
selvvalgte begrænsninger og besværligheder? Hvordan der skabes en skelnen eller en
distinktion? Serendipitet er ikke en effekt af paratviden, men en effekt af en fejl eller
tilfældighed, som synliggør en viden om viden ved at udpege det, man er blind for
på grund af vaner, traditioner, godkendt viden og det normaliserede etc. Serendipitet
peger på, at eksperimentet ofte må benytte metoder, som skaber uorden, forvirring

og forrykkethed. Det skaber et paradoks, idet denne uorden ud over at være uroskabende er vanskelig at forene med behovet for succes og resultater. Kreative processer må naturligvis tage højde for disse indre paradokser og tendentielle modsætninger i organiseringen, projekteringen og planlægningen. Det betyder, at sådanne processer må rumme villet vildledning, kollektiv blindhed eller ikke-intentionelle og tilfældige handlinger, hvilket ikke er i strid med forventninger om brugbare resultater, både i forhold til kunst og videnskab. Serendipitet forudsætter en uorden og skaber opmærksomhed på skæve iagttagelsers berettigelse.

Begrebet

Serendipitet forudsætter evnen – eller er det en brist? – til at samarbejde med »det tilfældige«: Det er en indtrængen af uventet energi i en given orden, som skaber uorden og en pludselig energiforandring. Vi kender det fra ulykker eller lykketræf, men vi kan også se det som et centralt greb i kunsten, i dramaturgien; som et pludseligt omslag, en turbulens, der betyder at tilskueren rystes og føres et nyt sted hen. Ikke mindst klovnenes dramaturgi er konkret forbundet med det at snuble⁵. Strategier for tilfældet har forskningspolitisk og kulturpolitisk betydning i en tid, hvor det i stigende grad er det sikre og effektive, som tæller. Det usikre eksperiment, hvor der er risiko for det mislykkede, klinger ikke godt sammen med den kanoniske tænkning, der hersker indenfor mange områder. Denne har en tendens til at fastlåse og almenføre sandheder, i hvert fald som en nationalstatslig kanon. I stedet for fusion og sammenhængskraft kunne man pege på konfusion og usammenhængskraft. Serendipitet peger på en komplementær side af oplysningsbegrebet: det myndige, autonome individs rationelle og fornuftige refleksion komplementeres af modet til at modstå vaner, autoriteter, hierarkier; til ikke at have et bestemt mål. Serendipitet er ikke en ontologisk nødvendighed, ideologi eller metode, men resultatet af selvvalgte begrænsninger, som giver rum for indsigt i vilkårlighed, akausalitet, inkonsekvens og det usammenhængende.

Serendipitetseffekten kan ses i kunsten i forhold til:

1. De skabende processer og måden de organiseres med henblik på en uventet og uplanlagt gevist. »Når man taler om en dygtig kunstners »søvngængeragtige sikkerhed« er det fordi denne hans vellykkede »vælgen i blinde« er styret – ikke af en viden om, hvad han vælger, men af en kunnen, som tilsiger ham hvordan.« (Søren Ulrik Thomsen, *En dans på gloser* s. 38). Det svarer til Eugenio Barba, Odin Teatret, som siger: »Vi bygger i blinde. Vi ved, hvordan vi skal søge, men vi ved endnu ikke hvad.« (Barba, 2004) Der er tale om en påtaget blindhed, en villet desorientering i processen: »Denne fremgangsmåde er helt klart ikke et eksempel til efterfølgelse, især ikke for en instruktør, der er ny i faget, eller som lader sig forføre af serendipitet: de tilfældige opdagelser og de uventede løsninger gennem en villet vildfarelse og flakken om i en spændingsladet prøveperiode.« (Barba, 2004).

2. I tilskuerens interaktion med værket skaber en tilsyneladende tilfældig erfaring, en uventet iagttagelse, en *verfremdungseffekt* eller rystelse, som forandrer normer, love, regler og fortolkningsprocesser. For Barba er forestillingen en labyrint, som »ophæver forskellen mellem rigtige og gale retninger, mellem fremskridt og regression, den er stedet, hvor man må lære at fjerne sig fra udgangen, for at finde frem til den. I labyrinten mister vi ikke kærligheden til de frie, åbne og lyse rum, som er udenfor, men vi mister troen på retningerne. Det nytter ikke at søge orienteringen« (ibid).

3. Endelig er serendipitet central i overgangen fra et værk til et nyt værk. Hvad foregår der i denne overgang, spørger Søren Ulrik Thomsen i *En dans på gloser* (1996): det er en kamp med rutinen og dygtigheden.

Serendippo

Begrebet *serendipitet* stammer fra den engelske forfatter Horace Walpole, som i 1754 opfandt begrebet i et brev til sin ven. Walpole var inspireret af et persisk eventyr, først trykt i 1557 på italiensk, om tre prinser fra Serendip (arabisk navn for Sri Lanka), som han læste som barn. Begrebet med sin fremmedartethed refererer til eventyret, og Walpole's pointe er: »Mange opdagelser blev gjort af mænd, som var på jagt efter noget helt andet«. Det gælder Columbus, som opdagede Amerika, og efter Walpols tid Alexander Flemmings opdagelse af penicillin og Alfred Nobels opdagelse af dynamit. Man kunne også nævne en række dagligdagsopfindelser som frottéhåndklæder, eller de små gule huskelapper, hvor limen ikke tørrer ud, og hvor sedlerne lader sig rive af og klæbe på flere gange.

Fra 1909 til 1934 dukker ordet op i en række amerikanske og engelske leksika og har lidt varierende betydning: »The faculty of making happy and unexpected discoveries by accident« Her betones det lykkelige, og den skarpsindige nysgerrighed nedtones. Før 1958 er serendipitet blevet brugt på tryk 135 gange. Fra 1958 til 2000 optræder begrebet i titlen på 57 bøger, i dag over en million dokumenter på nettet. I 2000 skulle det efter sigende være det mest populære ord i England. Det er klart, at et begreb, som optræder i så mange sammenhænge, kan miste betydning og udhules i et overforbrug. Der går lidt Hollywood og oplevelsesøkonomi i begrebet: Som det hedder: »Når kærlighed føles som magi er det skæbne. Når skæbne får en strøg af humor er det serendipitet«. Modeord bliver et ubestemt ord. »A vogue word became a vague word«. Den amerikanske film *Serendipities* (Lunefulde lykke) (2002) fremstiller »happy and unexpected discoveries« i en romantisk optik⁶, men serendipitet er ofte et resultat af en pinefuld og destruktiv proces af tab af identitet og normalitet som i eventyrets prøvelse, svarende til grænseritualets liminalitetsfase.

Serendip-eventyret har en klassisk struktur: en konge, som havde tre sønner, ønskede de skulle have alle tænkelige færdigheder, så han ansatte en række specialister på hver deres felt, og de tre prinser bliver uddannet i både kunst og videnskab.

Imidlertid var kongen usikker på om det var tilstrækkeligt og sendte dem i landflygtighed. Det centrale for denne »prøvelse« i liminalitetens rum er, at den ikke er retningsbestemt, men uden pensum og mester og handler om at finde sig selv i noget, man ikke ved, man leder efter. De kunne kun være parate til viden.

På vejen bliver de spurgt, om de har set en kamel, som er forsvundet. Det har de ikke, men de spørger, om kamelen er blind på det ene øje, mangler en tand og er halt. Ejeren svarer forbavset: ja, og således opmuntret spørger de, om kamelen bar honning på den ene side og smør på den anden, og om rytteren var en gravid kvinde. De tilsyneladende tilfældige og betydningsløse spor uden sammenhæng skaber pludseligt et mønster og en helhed: en ganske særlig kamel. Imidlertid tager historien en ny drejning. Kamelens ejer konkluderer, at de må have stjålet den, og de bliver fængslet. Heldigvis bliver kamelen fundet, og prinserne bliver ført frem for kejseren, som spørger dem, hvorledes de kunne give så præcis en beskrivelse af en kamel, de ikke havde set. De forklarer, at der kun var spist græs i den ene side af vejen, derfor måtte kamelen være blind på det ene øje. Der lå klumper af tygget græs på størrelse med en kameltand, så græsset måtte være faldet gennem hullet af den manglende tand. Fodsporet viste tre hove, den fjerde var blevet slæbt, og derfor måtte kamelen være lam på det ene ben. At den bar smør på den ene side og honning på den anden forstod de af det faktum, at myrerne flokkedes om smørret og fluerne om honningen. En af prinserne konkluderede, at rytteren var kvinde, fordi der, hvor kamelen havde knælet, var der et aftryk af en fod og tegn på urin. Han havde stukket en finger i den våde jord og lugtet til den og øjeblikkelig følt en kødelig lyst. Det måtte være en kvinde. Desuden havde han bemærket et håndtryk, der indikerede at hun var gravid og havde støttet sig til jorden, mens hun urinerede.

På grund af deres »Sherlock Holmeske« evner til detaljerede iagttagelser, gjort før de fik brug for dem, blev de kejserens gæster og bedt om at hjælpe denne med at finde den slavepige, som han var forelsket sig i, og som var forsvundet efter, at han havde forvist hende i et anfald af jalousi. De foreslår, at historiefortællere fra de syv største byen inviteres til at fortælle en historie. De syv eventyr handler alle om fejltagelser, tilfældigheder, forbytninger og magisk kraft. Det viser sig, at den syvende handler om kejseren selv og genfortæller den forsvundne slavepigens historie. Hun elsker stadig kejseren til trods for hans grusomhed, og de bliver genforenet. Til slut bliver prinserne lykkelig gift med hver sin prinsesse og får hver sit kongerige.

Eventyret beskriver en form for fortolkningsproces af spor, og prinserne relaterer sig til tegnene på forskellig vis, logisk og sanseligt. Eventyret er transkulturelt, og der findes i de fleste kulturer lignende eventyr, hvor tre brødre eller døtre, som i Shakespeares *Kong Lear*, skal vise deres værd. Et dansk eksempel er HC. Andersens *Klods Hans* (1855), hvor den tredje »tilbagestående« bror gør fund af tilfældige og unyttige ting som en træsko, en død krage og mudder. Derfor får han prinsessen i modsætning til brødrene, som kun kan udenadslære, og som går i stå over for prinsessen i tronsalen, hvor man ser sig selv spejlet i loftet. Klods-Hans improviserer med

de fundne sager og benytter »galskabens metode« ligesom Shakespeares Hamlet. Til trods for navnet snubler Klods-Hans ikke, men kaster sig ud i »erobringen« med besluthed, vilje, fornøjelse og ikke mindst tro på eget værd.

Karen Blixens historie om en stork i den *Den afrikanske farm* drejer sig også om at snuble. En mand i et rundt hus med et rundt vindue og en trekantet have hører om natten en underlig larm fra den nærliggende sø. Han står op for at finde en forklaring. Han løber sydpå, men snubler over en sten, falder i en grøft, falder i en anden og en tredje. Han løber tilbage mod nord, snubler over en sten, falder i en grøft, falder i en anden og en tredje. Endelig forstår han, at larmen kommer fra enden af søen, og han finder et hul i en dæmning, hvor vandet fosser ud. Han arbejder hele natten og får stoppet hullet, før han om morgen vender hjem og går i seng. Næste morgen ser han ud af sit runde vindue. Og ser en stork. Mens historien fortælles tegner tilhøreren hans rute omkring gården og søen, og det bliver til billedet af en stork. De mange uheld skaber et mønster, som frembringer storken. Det interessante er det tilfældige, men velforberedte sammenfald mellem to forskellige virkeligheder. Der er tale om et energetisk sammenstød betinget af fortællingen. En uorden som samtidig er en form for orden. En uforklarlighed, som giver mening til rækken af uheld og fejltagelser og får brikkerne til at falde på plads i et mønster⁷.

Eksistentielt set finder han mønsteret i sit liv, og dette mønster er samtidig livets forklaring. Blixens »stork« er en metafor for fortællingen, og historien kan læses biografisk som et resultat af det mislykkede Afrikaophold, der resulterer i springet til storyteller, men det er også en allegori på den kunstneriske proces, som skaber billedet eller fortællingen af ukendte veje. Til forskel fra kameleventyret er det tilhøreren til fortællingen, som skaber mønsteret som en del af værket. Historien svarer til den vigtige eksistentielle erkendelse, som Kirkegaard referer til: livet kan kun leves forlæns, men forstås baglæns - først retrospektivt kan man iagttage og forstå det mønster, som aftegnes. Der må skelnes mellem skæbne og serendipitet. Det første er statisk og det sidste er dynamisk, foranderligt og forudsætter den subjektivt skabende kraft, som sammenkæder tilfældige fund til en form for indsigt.

Eventyrene peger alle på en kreativ kompetence, som adskiller sig fra faktaviden, der er karakteriseret ved at komme til kort i en tærskelsituation, hvor det er kreative ressourcer og ikke en forskel på godt eller ondt, sandt eller løgn, som er afgørende. Det afgørende er at kunne »glemme« en viden og handle ud fra en uventet og anderledes situation.

Historisk

Serendipitet har sin rod i eventyrets oprør og en drøm om at gennembryde autoriteterne; helten vælger sin egen vej uden guddommelig hjælp. Eventyret accepterer uvisheden som vilkår. Og genren giver uvidenhed mæle. Barba påpeger i programmet til *Andersens drøm*:

Eventyrets verden er rent anarki, fordi den først og fremmest koncentrerer sig om nødvendigheden af at bryde lænkerne. Eventyret bryder de lænker, der binder fortællingerne til verden, som den er. Med denne frihed betales med risikoen for vilkårlighed. Derfor er eventyrerne befolket af uhyrer, skygger forsynet med selvstændigt liv, mennesker som er halvt dyr, døde som taler, og ting som får liv og kan tænke. Det er ikke mytens og fantasiens verden. Det er forvirringens. (Barba 2004, s. 58)

Eventyrene »belærer os om fejlens velsignelse« konkluderer Barba og fortsætter: »Jeg tror på fejlene, som frigør, når vi er snu nok til at værdsætte og forfølge dem... De kommer fra den del af os, som vi ikke kender. Vi må betragte dem som et budskab, en vanvittig mester har betroet os.« (ibid.). Eventyrernes anarki kan genfindes i en række hovedværker, som konflikten mellem det vilkårlige og nødvendige som kræver valg mellem et utal af muligheder uden en absolut sandhed. Hamlet, Don Juan eller Don Quijote eksperimenterer på forskellig vis med »himlen« og døden eller tvivlen og frygten for utilstrækkelighed.

Den moderne kunsts teatralitet betyder, at tilskueren kan bevæges og forføres til at indtage et nyt synspunkt. I det moderne bliver kunsten ifølge Foucault et selvstændiggjort felt for anormalitet eller afvigelser fra normen. Det bliver en uundværlig kulturel funktion, hvor værdier omvendes, profaneres eller misforstås. Der skabes en central forbindelse mellem kunstneren og den gale, og kunstneren defineres ofte ligefrem ved en form for anormalitet. Kunsten overtager *narrens* rolle, som er udenfor på afgrundens rand – på vej til at snuble, og hvor en utilpassethed synes at gå hånd i hånd med evnen til at se gevinsten i det ikke planlagte. Hieronimus Bosh's *Vandringsmanden* viser den udenforstående, som har en desorientering i kroppen. Han går frem, men vil også tilbage. Han er på afgrundens rand⁸.

Det nye og afgørende i renæssancen er bevægeligheden. Det gælder jordens bevægelse omkring solen, det gælder rejsens mulighed, og det gælder ikke mindst individets mulighed for at skifte rolle og position. Det er dynamikkens princip, som afløser middelalderens stilstand. Det bliver selvfølgelig muligt at gøre ét og mene noget andet som i ironien, eller at søge ét og finde noget andet. Frigjort fra Gud bliver subjektet historisk (tidsligt) og rumligt (betinget af perspektivet), og dermed bliver også sandheden perspektivisk og betinget af tid, rum, situation og positionen, hvorfra man ser.⁹

Shakespeares *Hamlet* er et eksempel på, hvordan denne relativisering af viden bliver et subjektivt problem. Stykket begynder med et spørgsmål: »Hvem der?« og det gentages utallige gange. Ofelia spørger på samme måde efter »Musefælden«: »Hvad betyder det?«. Spørgsmålet om viden er det grundlæggende for alle personer. Polonius og Claudius spionerer, mens Hamlet benytter »galskabens metode« til at skabe vished. Men spørgsmålet retter sig ikke blot mod plottets: »hvem gjorde det?«. Det retter sig mod mennesket som subjekt og ikke mindst mod døden.

Spørgsmålet er, hvordan man kan handle uden vished i forhold til døden og mennesket. »Distingo« (jeg skelner) er en betegnelse for Hamlets forsøg på netop at skelne mellem synes og væren og mellem liv og død. Det gælder også Fortinbras som af Hamlet opfattes som en grænseoverskridende eventyrer på vej til Polen:

Hamlet: Hvad er et menneske, hvis største mål og bedste tidsfordriv er søvn og mad? ... – hvorfor mon jeg lever for at sige »Det skal gøres«... se blot på denne store, dyre hær, ført af en fin og spinkel prins, hvis sjæl opfyldt af ædel ambition tør vrænge ad det udfald, ingen kender, og udsætte en jordisk utryghed for alle ting, som skæbne, død, og fare kan forvolde, blot for en æggeskal. (Johannes Sløks oversættelse, 1971)

I Hamlets Danmark er tiden af lave og den store uorden og kontingens dominerer. Hamlet bliver klar over, at alt er opførelse, som betragtes og fortolkes af tilskueren. »intet er god teller ondt, men tanken gør det til det, for mig er det et fængsel« (s. 47). Horatio fraråder Hamlet at indgå i slutspillet, som han er overbevist om, er arrangeret, men Hamlet er rede, fordi døden er en del af livets tilfældigheder:

Vi trodser varsler. Der er et særligt forsyn over enhver spurv, der falder til jorden. Sker det nu, så sker det ikke i fremtiden, og sker det ikke i fremtiden, så sker det nu! Sker det ikke nu, så sker det dog engang. Alt beror på at være rede (besluttet). Når ingen ved, hvad det er, han forlader, hvad rolle spiller det da, om han går tidligt bort.¹⁰

»*The Readiness is all*« forudsætter skapsindighed, præcision, parathed, besluttethed. Hvordan kan man være besluttet uden at vide, hvad man så at sige skal beslutte? Den efterfølgende duel med Laertes bærer da også præg af tilfældighedernes spil. Alle dør af giften beregnet for Hamlet, men det overraskende er, at det hele falder i Fortinbras hænder, fordi han tilfældigt kommer forbi. Pointen er, at han er beredt og opsøger »slumptræffet«. Hamlet bliver til en fortælling og skaber det teatrale kunstrum: kunstens rum, som er et andet rum for iagttagelse, der både rummer skarpsindighed og orienteringsløshed. I den historie er det centrale hverken blændværk eller oplysning, men *readiness*, som Hamlet siger. En tanke som rækker langt frem i det moderne til Kierkegaard, Blixen, Bohr og Barba.

Springet

Serendipitet hænger sammen med rejsemetaforen og forestillingen om det ukendte og findes derfor netop hos grænseoverskridende kunstnere som HC. Andersen, Blixen og Odin Teatret for hvem rejsen både konkret og metaforisk er en del af deres identitet. Serendipitet handler således om prøveprocesser; fra eventyrets og romantikkens klassiske hjem-ud-hjem figur til pasasageritualets og liminalitetens tabs og dekonstruktionsprocesser og den kunstneriske (teatrets) prøveproces, som

en disorientering, konfusion eller »fejltagelsernes komedie« (jf. Shakespeare: *The Comedy of Errors*).

Barba benytter »springet« metaforisk. Forbilledet er atomet, hvor partikler hopper fra den ene bane til den anden og derved frembringer et kvantum, energi, som opstår når man springer fra en historie til en anden. Partikler kan springe frem i tiden, men også baglæns i tiden. Dette kan ses som en dramaturgi, hvor rollerne ikke blot bevæger sig fremad i tiden, men hopper frem og tilbage. Springet besidder en uforudsigelighed og tilfældighed blandt andet afhængig af iagttagelsen udefra.

Tilstanden før springet er som at være til rådighed for handling. Udtrykt i passiv form: at være besluttet. Niels Bohr var efter sigende en brændende westernfan, og han undrede sig over, at helten i alle de afsluttende skudduelle altid var den, der skød først, skønt det som regel var modstanderen, der først greb til revolveren. Lå der en eller anden sandhed bag denne konvention? Han kom til den konklusion, at der faktisk fandtes en sådan sandhed: den første, der trækker revolveren, er langsomst til at skyde, fordi han må beslutte sig til at skyde, derfor dør han. Den anden lever, fordi han er hurtigere, og han er hurtigere, fordi han ikke skal til at beslutte sig: han er besluttet. (Barba, 1989)

For at få en ide skal der gerne samles en masse informationer ind, og efterfølgende skal disse »glemmes« for at en ny ide kan opstå, når man mindst venter det. Kombinationen af fokusering og glemsomhed er central. Brainstorm er et metaforisk begreb for den nødvendige uorden som grundlag for nye ideer, evnen til åbning og afgrænsning og refleksivitet gennem metaforer og metonymier, distinktioner, ligheder og forskelle, nærhed og distance og i mindre grad på forklaring, årsagssammenhænge og kausalitet.

Der er centralt at skelne mellem forskellige former for serendipitet. I romantikken er serendipitet en bagvedliggende funden figur og det kunstnerisk skabte i værket, hvor længslen efter det absolutte kun lader sig realisere fragmentarisk og gennem kunstens snirklede processer. Værket bliver i sig selv en gådefuld og ikke lineær vej, som i arabesken eller eventyret. Serendipitet er uden tvivl et begreb, som er i fin samklang med en romantisk ironisk position: en søgen efter det egentlige i fragmentet, labyrinten eller det ikke-begrebslige. Romantikken og orientalismen er en dyrkelse af dét, som unddrager sig oplysningen rationalitet. Tivoli er et udmærket eksempel på et sådant andet rum, et grænserum, hvor prøvelsen i karusellen eller spejlsalen er en disorientering ligesom i eventyret. I den historiske avantgarde, dada, surrealismen, kubismen, dyrkes tilfældet, det som unddrager sig det formålsrationelle. Dels for at obstruere kunsten som repræsentation, kunst som autonomt værk, dels for at modarbejde kunstautonomien og kunstens institutualisering i et særligt kunstrum. Peter Bürger (1974) mener at det for den historiske avantgarde er et spørgsmål om, hvordan tilfældigheden konstrueres i processen og i værket. Det sker ved at benytte virkelighedsfragmentet, som flyttes fra en social kontekst ind i værket som i collagen og montagen, og derved skabes det usammenhængende det

uorganiske værk. Duchamps *readymade* eller Man Rays *objet trouvé* er baseret på tilfældige fund. *Readymaden* er en lang historie om misforståelser som »*Fountain*«. Den anonymt indsendte pissekumme blev i 1917 ikke forstået og derfor ikke udstillet. Den forsvandt og blev først udstillet som kopi i slutningen af 50'erne, hvor Duchamp blev »opdaget« som kunstneren bag. *Readymaden* er et tilfældigt fundet objekt, som i kraft af kunstudsigelsen, iscenesættelsen, iagttages som kunst og udvirker den forbavsende virkning, at hvad som helst kan optræde som kunst. I avantgardens optik kunne det måske opløse kunstinstitutionen, men i realiteten har det udvidet denne. Det bliver muligt at kombinere det håndværksmæssigt skabte og det tilfældigt fundne.

Serendipiteten befinder sig så at sige i springet mellem en almindelig nedlagt pissekumme og kunstværket. Begge findes på samme tid, selvom de udelukker hinanden. Det iagttagende er betinget af den iagttagendes optik.

Kunstnerisk skaben

Søren Ulrik Thomsen (1996) taler om at opdage et digt »som noget objektivt«; »at det ikke kun er mig, der udtrykker sig i teksten, men at teksten selv begynder at tale tilbage til mig. At jeg ikke skriver for at skrive noget, jeg ved i forvejen, men at jeg så at sige skriver det, jeg ikke ved, for at få noget at vide...« Han fortæller om den første opdagelse af et digt:

Jeg havde været ude at gå en tur i byen, kommer hjem på mit klubværelse, sætter mig på sengen og trækker mine støvler af. Og så kom de første linier: 'Grå øjne/Gult sengetøj/Gennemsigtige tårer'. Pludselig fandt jeg ud af at ordene kunne byttes om, så der i de næste tre linier kom til stå: 'Grå tårer/Gule øjne/Gennemsigtigt sengetøj' (Peter Øvig Knudsen, s. 108).

Søren Ulrik Thomsen forklarer selv dette spring som digtets svar:

Jeg opfatter det selv sådan, at det første var et meget smukt sceneri, mens det blev fantastisk uhyggeligt, når ordene blev vendt om. 'Grå tårer' er beskide eller inficerede, de 'Gule øjne' forbinder jeg også med noget usundt, og 'Gennemsigtigt sengetøj' lyder da også ubehageligt, det er en manglende beskyttelse. (Peter Øvig Knudsen, s. 108).

Det er noget helt grundlæggende for Thomsen, at digtet svarer og altså besidder en form for autonomi og viden. Derfor kan man ikke fastlægge, hvornår det vil tale, hvornår det vil indfinde sig. Om det er efter en pludselig snublen, eller om det er efter møjsommeligt arbejde. Det er den kunstneriske proces' paradoks. På den ene side forudsætter kunst træningen, præcisionen, skarpsindigheden, på den anden side kan denne være en forhindring; man kan blive for dygtig, man kan vide for meget. Derfor må man vide, hvordan man snubler, mister kontrol, kommer ud af balance

og samtidig er beredt, besluttet og parat. Paradokset mellem »den heldige hånd« og det langsigtede arbejde er uden normativitet. Det hører efter Thomsens mening til en bestemmelse af det kunstneriske arbejde, som er kendetegnet ved ikke at kende sit resultat, og hvor den kunstneriske indsats er en form for højt spil og en form for destruktion, som er reflekteret i begrebet »kill your darlings«. Kunstnerisk kvalitet står derfor altid og rokker mellem det absolutte og det relative. Kunst skaber en uro, som stiller begrebet til konstant diskussion og producerer derfor hele tiden ny tænkning.

Kunsten løfter sig af hverdagen ved pludselig at kunne artikulere og rumme tilværelsen i hele dens forfærdende sammenhængsløshed, uden af den grund at ryge ud af verden og blive absolut i religiøs forstand. Man kunne måske sige, at kunsten er relativt absolut. Den løfter i et kort øjeblik en, ikke ud af livet, men op midt i tilværelsen. Hvorpå man falder ned igen med et brag. (Søren Ulrik Thomsen, *Information*, 7.-8. maj 1994)

Paul Auster er om nogen kunstneren, der arbejder med tilfældigheden i en kunstnerisk skaben. Han skriver som introduktion til *Jeg troede min far var Gud*:

Det var aldrig min hensigt at lave dette her. The National Story Project blev skabt ved et tilfælde, og havde det ikke været for en bemærkning min kone kom med ved et middagselskab for seksten måneder siden, var de fleste tekster i denne bog aldrig blevet skrevet (Paul Auster, Forlaget Per Kofod 2001, s. 11)

Ideen gik ud på at folk skulle skrive historier til Auster, som så læste dem op og senere redigerede bogen, som kom til at hedde: »Jeg troede min far var Gud«. Auster ledte efter historier, som skulle være sande, og de skulle være korte.

Det jeg var mest interesseret i, sagde jeg, var historier, som trodsede vores forventninger til verden, anekdoter som påviste de mystiske og ubekendte kræfter, som påvirker vores liv, vores familiehistorier, vores sind og vores kroppe, vores sjæle. Med andre ord sande historier, der lød som fiktion. (s. 12).

Auster fik fire tusinder historier om grinagtige fejltagelser, ødelæggende sammenbræf, uventede træf med døden, mirakuløse møder, usandsynlige ironier, forudannelser, utrolige plots, hændelser, som trodser den sunde fornufts love, og de skabte en stadig stigende fornemmelse af at være »uden en fyldestgørende definition på tilværelsen« og derfor »en tilbøjelighed til at være meget grundig i sine observationer af verden«. Af denne grundighed, mener Auster, kommer muligheden for at se noget, som ingen før har set: »Jeg har aldrig været perfekt, men jeg er virkelig.« (s. 14)

For at skabe en hvis orden i dette kaos af stemmer og forskellige stilarter blev historierne opdelt i 10 kategorier: dyr, ting, familier, fremmede, krigskærlighed, død,

drømme, meditationer og slapstik. Kurateringen er bestemt af modsætninger: farce-tragedie, grusom-kærlig.

Historierne bevæger sig frem og tilbage, op og ned, ud og ind, og efter et stykke tid begynder det at køre rundt for dig. Når man bladrer fra en bidragyder til den næste, konfronteres man med et helt andet menneske, nogle helt andre omstændigheder, et helt andet verdenssyn. Men netop forskellen er meningen med denne bog. (s. 17).

En overraskende pointe for et »nationalt projekt«, som man kunne forstille sig ville søge den nationale enhed. Ligheden. Læg mærke til hvordan dette »museum for den amerikanske virkelighed« både er betinget af historierne, men også af reglerne for monteringen af disse.

I Poul Austers *By af glas* genfinder man strukturen fra Blixens *stork*. Bogen begynder sådan:

Det begyndte med et forkert nummer, med telefonen der ringede tre gange midt om natten og stemmen i den anden ende, der spurgte efter én, som ikke var ham. Langt senere, da han blev i stand til at gennemtænke de ting, der hændte ham, kom han til den slutning, at intet var virkeligt undtaget tilfældet. Men det var langt senere. Til at begynde med var der ganske enkelt begivenheden og dens konsekvenser. Om det kunne have udviklet sig anderledes, eller om det hele var forudbestemt med det første ord, der kom fra den fremmedes mund, er ikke spørgsmålet. Spørgsmålet er selve historien, og om den betyder noget eller ej tilkommer det ikke historien at fortælle (Poul Auster. *By af glas* i *New York-Triologien*. Forlaget Per Kofod. 1987, s. 9)

En mand (kriminalforfatteren Daniel Quinn – DQ – Don Quijote) bliver ringet op af en, som søger en vis Poul Auster. Han afviser det som en misforståelse, men opringningen gentager sig de følgende aftener, og til sidst påtager han sig rollen som Auster, som tilsyneladende er privatdetektiv. Han får til opgave at skygge en anden mand. Quinn gør notater i sin røde notesblok om dennes færden og opdager at ruten kan læses i et fugleperspektiv: Babeltårnet skriver ruten bogstav for bogstav, dag for dag med henvisning til babelsmytens sprogkonfusion. Forfølgelsen fører ikke til noget og manden forsvinder. Mens projektet i det hele taget synes afsluttet, fortsætter Quinn med at notere. Den sidste sætning er: »Hvad sker der, når der ikke er flere sider i den røde notesblok?« (s. 180). Undervejs har Quinn talt med den forfatter som det hele begyndte med og som han altså udgiver sig for. Poul Auster eftersøger ham til slut men han er forsvundet. Tilbage finder Auster den røde notesblok, som danner grundlag for hele historien. Virkelighedens Poul Auster fortæller senere¹¹ i en anden sammenhæng, at en tilfældig fejloprindning faktisk var inspirationen til *City of Glas*. En mand ringer op og spørger efter *Pinkerton Agency*, men Auster melder til sin senere fortrydelse forkert nummer, og der sker ikke mere. Ti år efter Auster har skrevet bogen, slutter fortællingen, sidder han imidlertid i lejligheden, telefonen

ringer, han tager den, og en mand spørger efter »Mr. Quinn«. Om Poul Auster er den samme i begge bøger er naturligvis uklart, ligesom man ikke kan vide om denne deler »virkelighed« med den virkelige verdens Auster. Det eneste man kan være sikker på at værkerne skaber en labyrint af virkelighedseffekter, så *læseren* bringes på glatis med fare for at snuble.

Leth

Den kunstneriske snublen ser man også demonstreret i Jørgen Leths *Det perfekte menneske* (1967) og *De fem benspænd* (2003) af Trier og Leth, som viser en genskabelse af den oprindelige film. Lars von Trier har lavet det, han kalder et benspænd eller en obstruktion, i form af nogle enkle begrænsninger, med henblik på at få Leth til at snuble. Leths skriver i *Tilfældets gaver*:

»Jeg er der, jeg er klar. Tilfældet kommer ikke tilfældigt med sine gaver« (s. 3) – »Jeg ved ingenting, men vil gerne vide noget. Det er indstillingen. Udgangspunktet. Nysgerrigheden er en motor. Søgen, fascination, indramning. Finde ud af, søge at forstå. Ikke vide på forhånd, ikke bevise, ikke illustrerer, slet ikke argumenter, men vise. Det er den fortællemodel jeg lægger ud. Det er deri den gyldige fremdrift findes. Jeg prioriterer ufornuft, det ikke-rigtige, den smalle indfaldsvinkel... jeg vil have filmen til at ligne en samling notater.« (Kritik nr. 179, 2006, s. 4).¹²

Han giver tilfældigheden en plads i både optagelsen og i klipningens spilleregler, som blev stillet op som vilkår, modstand og begrænsning i *Det perfekte menneske*. Det er en antropologisk iagttagelse af to mennesker i et tomt, hvidt rum, hvor kameraet bevæger sig i lange lige baner, vertikalt, zoomende. Det udpeger som en lup og indrammer, fragmenterer handlinger, billeder og lyd uden dramatiserende hensigt. Filmen er en form for undersøgelse uden en konklusion. Der er ikke tale om en dramatisk fremstilling, men om en udpegende og iscenesættende fortælle måde, som mærkværdiggør og fremmedgør dagligdags handlinger. Filmen viser en række situationer i det tomme rum: går, falder, lægger sig, barberer sig, springer, spiser. Fortællerstemmen er medvirkende til at indramme billeder med en udtalt deiksis. Se, dette, nu, her, og nu, mens en stemme siger, dette osv. Den grundige iagttagelse fører til noget uventet måske noget uperfekt eller tilfældigt.

Om min (højre) venstre hånd stråler en krans af tågede, hvide flammer, og jeg betragtede omhyggeligt den venstre side af mit mørke jakkesæt. Midt i hjertet var der en lille hvid prik. Jeg ved ikke, hvad det skal betyde. Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber at kunne forstå om nogle dage (citater fra *Det perfekte menneske*)

I *De fem benspænd* (Trier og Leth, 2003) ser vi Trier i rollen som den, der skal finde på og vælge nogle dogmer eller benspænd for Leth, således at han kan tvinge denne til at kaste den æstetiske perfekte overflade og til at opgive kontrollen. Trier forsøger

med egne ord at »hjælpe« Leth i hans skabende virksomhed, præget af modernismens autonome distance, og som en terapeut gennem benspænd at nå ind til den menneskelige Leth.¹³ I andet benspænd er reglerne, at Leth selv skal spille manden, og den skal optages et fattigt og usselt sted koncentreret om måltidet, uden at de fattige ses. Antropologen er her pludselig i rollen som den, der undersøges. Leth forbereder sig til filmen med at springe, falde, spise etc. I den lille film som Leth endelig viser Trier, ses Leth i et berygtet fattigt luderkvarter i Bombay med en transparent baggrund, hvor han udfører scener med de lokale tilskuere i baggrunden. På alle mulige måder en kontrast til modernismens rensede hvide rum i originalen.

Benspænd er indgreb i den skabende proces, som ændrer værket. Der skabes en reel situation, hvor kunstneren mister kontrol og sætter sig selv på spil. Det observerende kamera fremmedgør gennem sin iagttagelse og fragmentering det velkendte. Gentagelsen skaber et nyt rum og et betragtende publikum af fremmede, for hvem scenen sikkert er meningsløs og spild af god mad. Spørgsmålet er hvordan »denne realitet« griber ind i scenen? På kunstplanet bliver det autonome, fiktionsrum transparent og iagttaget, idet dette forbindes med en realitet. Filmen skaber dermed et dobbeltblik. Det er både en demonstration af et måltid og det moderne menneske, men samtidig er det en iagttagelse af denne iagttagelse. Der kommer et metaniveau ind i filmen, som ses både fra de »fremmedes« perspektiv og fra tilskuernes perspektiv.

Der opstår en scene for udveksling af »fremmedhed« både i den kunstneriske proces i kraft af tilskuerne og lokalitetens fremmedhed og i forhold til værket og dets udveksling med tilskueren. Distinktionen mellem 'dem og os', distinktion mellem velkendt og ukendt. Det gælder også grænsen mellem det lokale og globale, mellem forskellige identiteter: en skelnende optik, som reflekterer forskellige både sociale og æstetiske former for fremmedhed. Det skaber en usammenhængskraft.

Filmen er mislykket efter Triers mening, Leth har »snydt«, fordi man ser de fatige og straffen er derfor tredje »djævelske« benspænd: *ingen regler*. Målet for Trier er netop at få Leth til at snuble og dermed mislykkes, men problemer er, at Leth i kraft af benspænd laver for gode film. Det »menneskelige« sættes ikke på prøve. Det sker først senere i forlængelse af Leths biografi *Det uperfekte menneske*, 2005. Her får »mediestormen« Leth til at snuble, idet bogens erotiske afsnit påkalder sig moralsk fordømmelse. Teksten opfattes bogstaveligt og ikke som udsigelse. Hvad finder han derefter?

De fem benspænd trækker tråde til OuLiPo, oprettet i 1960, som arbejder med forhindringer og kreative tvangsregler, eksempelvis hvor den samme hændelse er fortalt eller vist på 99 forskellige måder eller en roman er uden bogstavet e. Tvangsregler hos Trier er arbitrære og et opgør med den aristoteliske poetiks krav om kausalitet og enhed. Man kan ikke adskille indhold og form eller tænke et hierarki mellem det fortalte og fortællingen, obstruktionen er så at sige en rute mellem indhold og form:

Når man skal bestige et bjerg, så tror man på det. Hvis man så har kravlet den nemme rute første gang, så vil man prøve den svære. Så skruer man op for sig selv. Det er sådan jeg gør med mine film og de regler, jeg laver. Så prøver vi den svære rute, ikke, selv om der var noget lettere at tage den nemme.

Trier skaber en virkelig risiko hvor man tvinger sig selv til at være til stede i en iscenesat situation som et *dramaturgisk* arbejdsprincip.

sandheden handler om at afsøge et område for at finde noget, men hvis man på forhånd ved, hvad man kigger efter, er det manipulation. Måske er sandheden at finde noget, man ikke leder efter... (Interview med Trier. Peter Øvig Knudsen: »Uden kontrol«, Weekendavisen 1998-05-01).

Indholdet eksisterer ikke på forhånd, men bliver til styret af konceptets dogmer og unikke logik og virkelighed.

Afslutning

Serendipitet kan man kun til en hvis grad tage højde for i en proces. Men man kan være opmærksom på forudsætningerne og planlægge en fase af desorientering, som udfordrer det tilfældige. Enhver kunstnerisk og videnskabelig produktion, må benytte nogle metoder for at skabe en struktur i arbejdet. Visse af disse regler, kan man sige, tilgodeser serendipitet ved at skabe uorden, usikkerhed, brainstorm. Disse vil ofte fremtræde næsten irrationelle eller som »benspænd«, obstruktioner, der skaber et andet resultat end det, som var forventet. Det forhold gentages i relationen mellem værket og tilskueren, hvilket betyder at tilskueren finder noget andet end det, han vidste på forhånd. Kunsten vender sig fra en indholdsfokusering mod et formmæssigt eksperiment, som ved at vanskeliggøre tilskuerens adgang, udfordrer dennes perception. Dette gælder også for arbejdsprocessen, hvor fejllæsninger og misforståelser bliver farbare konstruktioner, som åbner for serendipitetens træf. Der kan formuleres et grundlag for serendipitet:

1. Serendipitet kan fysisk og mentalt opsøges ved at være besluttet på rette tid og sted.
2. Serendipitet kan opsøges i den interaktive relation mellem værk og tilskuer.
3. Serendipitet kan opsøges i spring mellem forskellige iagttagelsesmåder og fra en realitet til en anden. Den overførsel svarer til metaforens eller montagens spring, fx fra kunstens verden til videnskabens. Forudsætningen er en usikker balance og modsætningernes uforenelighed.

Serendipitet er her baseret på en kunstforståelse, som tildeler tilfældigheder en funktion i den skabende proces og i selve værket, som konfronterer forskellige virkelig-

hedsuniverser og skaber en uventet effekt, en opdagelse, som berører tilskuerens sansning og perception.

Til slut skal jeg pege på, at denne optik også har nogle analytiske og forskningsmæssige konsekvenser, som er »against interpretation«, som Susan Sontag formulerede det i sin centrale artikel fra 1964. Denne er et opgør med den platoniske forestilling om et indhold eller en sandhed bag den sanselige verden. Og dermed en trang til at se indholdet eller sandheden som en reduktion af denne verden til én fortolkning. Sontag kan læses som et ekko af Antonin Artauds opgør med fortolkningsreduktionen til fordel for den komplekse konfrontation eller relation mellem det sansende subjekt og fænomenernes verden. Serendipitet søges altså ikke bag værket, men i værkets materialitet og sanselige konkrethed. Tilskueren eller kunstkritikeren skal ikke fortolke, men snuble og falde over værker. Sontag beder om en kunstens erotik og en sanselig kunstpraksis. Det er tydeligt at Sontag tilhører en avantgarde-tradition, som ontologiserer kroppens sansning og det uoverskuelige kunstværk, som kræver tilskuerens aktive søgen efter en personlig mening. Den belgiske kunstkritiker Thierry De Duve har i sin artikel *I seng med Madonna* (2006) videreført en sontagsk praksis i møde med et værk. Han har imidlertid bevæget sig bort fra Sontags absolutte position. De Duve forudsætter, at værket tiltrækker og kalder på ham uden at vide, hvad værket betyder, og at det netop derfor er betydningsfuldt. Han kalder denne henvendelse *kvalitet*: »denne følelse af at værket indeholder en for mig ukendt viden« (De Duve, Peripeti 7, 2006, s. 91). Værkets andethed eller fremmedhed er hans »blinde plet«. De Duve benytter ordene *samkvem, dialog, at berøre og blive berørt, at tale og blive talt til* og understreger derved det uberegnelige i forskerens eller kritikerens arbejde. Han taler til værket med de teorier, metoder, normer, værdier, associationer, han nu besidder og spørger til noget, han endnu ikke ved, hvad er, og værket svarer ham med sin gådefuldhed eller hemmelighed. »Værkets gåde er min blinde plet. Det, værket siger om sig selv, er udelukkende tilgængeligt for mig gennem den dialog, som jeg hævder at have med værket, men som jeg faktisk har med mig selv.« (Ibid. s. 91). Dermed bliver det muligt i det videnskabelige arbejde, at finde noget uventet som ikke var forudset.

Litteratur

Auster, Paul: *New York trilogien* (Forlaget Per Kofod, 1993).

Auster, Paul: *Jeg troede min far var Gud*. Forlaget Per Kofod, 2001.

Barba, Eugenio: *De flydende øer* (Borgen 1989).

Barba, Eugenio: *Erindringens hede zone*. I programmet til *Salt*. Odin Teatret, 2002.

Barba, Eugenio: *Stilhedens sønner*. Programmet til *Andersens drøm*. 2004. (se også Peripeti 2)

- Drama nr 3.-2004. Oslo 2004. *Kollektive skabelsesprocesser*. Tema 17-40 (red. Ida Krøgholt).
- Duve, Thierry de: »I seng med Madonna« (Peripeti nr. 7, 2006).
- Eco, Umberto: *Serendipities*. Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Fine, Gary & Deegan, James: *Three Principles Of Serendip: Insight, Chance, And Discovery In Qualitative Research*
- Hinnum, Susanne: *Den virkelighedssøgende 90'er-kunst*. Fra Helene Illeris (red): *Samtidskunst i undervisningen – en antologi*. Danmarks pædagogiske Universitet 2000.
- Merton, Robert K. & Barber, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity*. Princeton University Press 2004
- Kyndrup, Morten: *Frihedens tvang – tvangens frihed*. Fra *Passage* 42. 2002. s. 71-75.
- Leth, Jørgen: *Tilfældets gaver*. Kritik Årg 39 nr. 179, Gyldendal 2006. s. 3-10.
- Peripeti 2. 2004 (red. Exe Christoffersen): *Why a Theatre Laboratory? Afdeling for Dramaturgi*.
- Sindø, Rolf: *De tre prinser fra Serendippo.htm*
- Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*, 1964. *Against interpretation*.
- Thomsen, Søren Ulrik: *En dans på gloser* (1996).
- Øvig Knudsen, Peter: *Børn skal ikke lege under fuldmånen* (Brøndum, Aschehoug 1996).

Noter

- 1 Jf. Umberto Eco, 1999. Se i øvrigt Ecos *Rosens navn*.
- 2 Jeg refererer her til Bo Bjørnvig: *Ét stort forstadskvartér*. Weekendavisen nr. 03, 19. januar 2007 og Michael Rothenborg: *Lykkekurven stiger ikke med flere penge*, Politiken, 15. januar 2007. Heri pointeres at den uventede lykke er størst og vedvarende.
- 3 Danfoss Universe er et nyt center som forsker i aha-oplevelser ud fra en ide om, at tilfredsstillende og produktiv vidensstilegnelse er langt mere effektiv, når nysgerrighed og spænding er en del af processen, end mekanisk indlæring (Birgitte Raben: *Det er på tide at forske i aha oplevelser*. Politiken, 29. januar 2007). Analog med aha- er uhaoplevelser noget mærkeligt, underligt eller uhyggeligt. Eric Abrahamson og David Freeman: *The Perfect Mess. The Hidden Benefits of Disorder*. Weidenfeld & Nicolson. 2006 peger ligeledes på at rod og uorden, sammenblanding af ting, ophobninger, omvendte eller ulogiske rækkefølger, inkonsekvenser og ligefrem fejltagelser kan fremme både læring og opdagelser. Evnen til uorden er så at sige en nødvendig kompetence i det moderne, foranderlige og flygtige samfund.

- 4 Fx er filmdogmer såkaldte »tilfældige« regler som skaber struktur, og Filmskolen har længe også i det pædagogiske arbejde, arbejdet med regler i forhold til øvelsesfilm. Det kan være regler for entré og exit, øjenretninger, antal af spillere, objekter osv. Det viser at disse regler er former eller skaber former, som besidder en hvis viden gennem gøren. Også forskellige kompositionsprincipper som ep-anestrogen eller kiasmen besidder en formel viden.
- 5 Beckett har benyttet *slapstick* på uventet vis i *Venter på Godot* og *Slutspil*. Endvidere har eksempelvis den danske kunstner Peter Land i en række kunstvideoer bearbejdet den »snublende« kunstner. *Pink Space*, 1995, viser kunstneren, som falder ned fra en barstol, *Step ladder Blues*, 1995, viser en malers fald fra stige, mens han hvidter loft i et hvidt rum (jf. museets hvide rum) – vist i slow motion til Wagners *Tannhäuser*. *The Staircase*, 1998, viser kunstneren falde ned af en trappe og *The Ride*, 2002, viser kunstneren vælte på cykel ude i naturen. Faldet refererer i denne sammenhæng både til kunstens fald – uheldet som baggrund for kunsten og kunstnerens skrøbelighed, udsathed og fejlbarlighed. Faldet er en brist og en teknik, en nødvendighed og en tilfældighed i kunsten. Selve faldet rummer en række sproglige merbetydninger. Man kan falde til, i betydningen at man indordner sig de omgivende strukturer, eller man kan falde fra, i betydningen at man opgiver eller modsætter sig omgivelserne og bliver en frafalden. Faldet rummer denne dobbelthed: man falder fra og man falder til: Som Laurie Anderson synger på *Big Science*, 1982: hvert skridt rummer et fald, hvorefter man griber sig selv. Man går ud af balance og genopretter balance. Tilfældet befinder sig mellem frafald og tilfald (jf. Lars Kiel Bertelsen i Kirsten Justesen (red.): *Re Kollektion*. Nordjyllands Kunstmuseum, 1999).
- 6 Det mest usandsynlige træf mellem to mennesker bringer den største lykke. I hvert fald hvis man skal tro på filmen, som viser hvorledes to mennesker tilfældigvis mødes i et stormagasin og kæmper om de sidste par handsker, lige før jul, som de tiltænker deres respektive. Mødet skaber for dem begge et uudsletteligt indtryk, men der skal gå tre år, før de via en række tilfældigheder og misforståelser endelig møder hinanden igen og bliver lykkelige.
- 7 Til forskel fra Ødipus, som genkender sig selv som værende identisk med den forudsagte skæbne, som han forsøgte at flygte fra, og som er lig sit navn, sit ar på hælene og sin blindhed, skrevet ind i en cyklisk gentagelsesfigur som hans livshistorie har »opfyldt«.
- 8 Figuren henviser til narren og den karnevalistiske verden som en liminal verden, der er karakteriseret ved uorden i forhold til dagligdagens orden. Det vil ofte sige omvendingen, faldet og desorienteringen.
- 9 Jf. Bachtins begreb om karnevalismen som en omvendning, uorden eller desorientering, hvor faldet er nærliggende.
- 10 Paul Auster: *Den røde notesbog og andre sande historier*. Forlaget Per Kofod 1995.

- 12 Sammenfattet og gentaget som digt: »Prøve at forstå kaos/indfange virkelighedens øjeblikke/Indramme et stykke tid/Ikke falde til ro/Gøre det uprøvede« (Leth, 2006 s.4)
- 13 Første benspænd består af fire regler. Klippene skal være på tolv *frames*, filmen skal optages på Cuba, filmens spørgsmål skal besvares, og der må ikke være en skærm. Det fjerde benspænd er *en tegnefilm*. Femte benspænd er en tekst skrevet af Trier, som om den var skrevet af Leth til Trier og læst op af denne til billeder fra processen redigeret af en tredje, men illustrerende i forhold til teksten. Femte benspænd er således en film, hvor Trier overtager instruktionen og gør Leth til skuespiller.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951), lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har sidst udgivet *Teaterhandlinger*. Forlaget Klim 2007.



> Jørgen Leth i Lars von Triers »De fem benspænd« (Foto: Dan Holmberg)